



Elena Herrero Rico

***Posyaoi* y su traducción**

Translating *posyaoi*

Tutora: D.^a Elia Maqueda López

Grado en Traducción e Interpretación

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid



DECLARACIÓN DE BUENA PRÁCTICA ACADÉMICA

De acuerdo con el punto 5 de la Normativa del Trabajo de Fin de Grado, de aplicación en el Grado de Traducción e Interpretación, *«El TFG no podrá estar plagiado ni haber sido presentado con anterioridad por el mismo alumno en otra asignatura»*.

Por tanto, Dña. Elena Herrero Rico, con DNI 54025405S, DECLARA que el presente Trabajo de Fin de Grado, titulado *Posyaoi y su traducción* es el resultado de su propio estudio e investigación, y que no contiene material extraído de fuentes que no estén debidamente indicadas en la Bibliografía y claramente identificadas en el propio Trabajo como fuentes externas.

ENTIENDE que incurre en PLAGIO en los siguientes supuestos:

- entregando un trabajo ajeno como si fuera original propio;
- entregando un trabajo propio que ya ha sido evaluado anteriormente;
- entregando un trabajo copiado, total o parcialmente, de Internet u otras fuentes, ya sean electrónicas o bibliográficas;
- copiando un texto literalmente sin indicar la fuente consultada mediante un sistema estándar de referencias;
- parafraseando un texto sin citar su procedencia de forma explícita.

COMPRENDE también que el PLAGIO es una grave ofensa académica y ASUME las consecuencias que puedan derivarse de dicha práctica en la calificación de este Trabajo.

Y para que conste a os efectos oportunos, firma la presente declaración.

En Madrid, a 20 de junio de 2018

Una firma manuscrita en tinta azul que dice "Elena Herrero".

Fdo.: Elena Herrero Rico

Resumen

Desde que el *yaoi* llegara a los medios de comunicación de masas en el año 2000, su popularidad ha ido creciendo gradualmente hasta lo que podría considerarse un auge internacional, experimentando en la actualidad un rápido proceso de publicación en otras lenguas. El objeto de este trabajo es analizar dicho fenómeno, no desde un punto de vista antropológico como se ha venido haciendo, sino literario y traductológico.

Palabras clave: manga, *yaoi*, *BL*, traducción, español, España

Abstract

Since 2000, when *yaoi* reached the mass media, the popularity of the genre has continued to gradually increase until what could be considered an international peak, experiencing at present a fast process of serialization in other languages. The object of this paper is to analyse this phenomenon, not from an anthropological approach as has been the case, but from the perspectives of literary and translation studies.

Key words: manga, *yaoi*, *BL*, translation, Spanish, Spain

Agradecimientos

A mi tutora, Elia Maqueda,
por no dudar del tema de este trabajo;

a mi profesora de francés de bachillerato,
Sandrine Bas, por compartir su conocimiento
acerca del folklore circense;

y

a mis padres, por dotarme de una educación bilingüe
y por costear los estudios universitarios de mi elección.

Nota

Este trabajo incluye un glosario a modo de anexo, para cualquier aclaración respecto a la terminología específica japonesa y propia del manga empleada. Así mismo, se ha respetado el orden de los nombres de origen japonés, de esta forma los apellidos precederán a los nombres propios.

Índice

Introducción	1
Objetivos	1
Metodología	1
Desarrollo	2
El manga	2
Panorámica del <i>yaoi</i>	3
Los comienzos del <i>yaoi</i>	3
El <i>yaoi</i>	4
El <i>posyaoi</i>	6
La traducción de manga en España	8
Las lectoras <i>fujoshi</i>	9
El fenómeno de <i>scanlation</i>	10
Comparativa de <i>BL</i> traducido (francés, inglés y español)	12
Traductores de <i>BL</i>	14
Traducción de <i>BL</i>	15
Casos concretos	18
Conclusiones	20
Bibliografía.....	22
Anexo	i
Glosario	x

Introducción

El presente trabajo traductológico se centra en el *yaoi* como género manga. Pretende dar visibilidad del mercado del manga en los estudios traducción e incentivar el análisis de las características singulares y comunes en los distintos géneros.

Para ello se explica la evolución del género, se atiende a las particularidades de sus lectoras y de sus traductoras, se expone el auge del *yaoi* en España, se compara el volumen traducido al francés, inglés y español, y se analizan las convenciones así como casos concretos de las traducciones españolas.

Objetivos

Hasta la fecha la investigación sobre *yaoi* ha sido abordada desde una perspectiva antropológica, con especial atención en los estudios de género. Este trabajo pretende un enfoque desde la traductología; comparar las cuestiones comunes al resto de géneros manga y analizar las específicas del *yaoi*, así como atender a la tradición creada a través de la traducción colaborativa digital de *scanlation* en comparación con las decisiones editoriales tomadas y la uniformidad, o la falta de consenso, entre estas. También comparar el volumen de *yaoi* traducido al español, inglés y francés, así como las similitudes y discrepancias entre las versiones españolas y las de dichas lenguas.

Metodología

Para el presente trabajo se realizaron varias búsquedas exhaustivas de artículos científicos, libros y tesis en bibliotecas online, como Dialnet, DOAJ, JSTOR, ProQuest, SpringerLink, UCL Explore y Web of Science. Del mismo modo, se completó la búsqueda mediante Google Scholar, entrevistas y páginas web de venta e información de manga. En la primera búsqueda, enfocada a la documentación sobre el género, los descriptores empleados fueron «manga» y «*yaoi*»; y «traducción», «español» y «manga» en la segunda búsqueda, enfocada a la solución traductológica. El operador booleano empleado en ambos casos fue «AND».

Asimismo, se recopilaron las fechas de publicación de obras *yaoi* de las *mangaka* seleccionadas y las fechas de publicación de sus traducciones con el fin de extraer conclusiones sobre su evolución. Se compararon los criterios de traducción de las obras que se ajustaban a

los criterios de estudio en francés, inglés y español, tanto de forma oficial como en *scanlation*. Y, por último, se comentaron casos concretos destacables de las traducciones españolas.

Se ha seleccionado *Saezuru tori wa habatakanai 3* (2015) de Yoneda Kou para comparar las distintas traducciones en las tres lenguas de estudio y para comparar las decisiones de los dos editoriales de *yaoi* en España, Tomodomo y Milky Way Ediciones, la misma obra, *Pájaro que trina no vuela 3* (2017), *En la misma clase* (2016), *La respiración de Copérnico 1 y 2* (2017) y *All about J 1* (2018), las tres obras de Nakamura Asumiko.

Desarrollo

El manga

La palabra «manga» aparece recogida en el diccionario de la Real Academia Española como «cómic de origen japonés»¹. Una definición escueta que da cabida a todos sus géneros y subgéneros, pues, a diferencia de la tradición del cómic occidental, el manga no está dirigido a un único público, todo lo contrario, cubre todos los públicos objetivo posibles. En líneas generales, se podrían esbozar las siguientes categorías:

- *kodomo*, dirigido a un público infantil;
- *shounen*, dirigido a chicos adolescentes;
- *shoujo*, dirigido a chicas adolescentes;
- *seinen*, dirigido a hombres jóvenes y adultos;
- *josei*, dirigido a mujeres jóvenes y adultas.

Estas, a su vez, pueden abarcar distintas subcategorías temáticas. Las típicas aplicadas a cualquier género literario, como acción, aventura, ciencia ficción, comedia, deportes, drama,

¹ La entrada en el avance de la misma edición recogía el término como «género de cómic de origen japonés, de dibujos sencillos, en el que predominan los argumentos eróticos, violentos y fantásticos» (Santiago Iglesias, 2012:23). A pesar de su posterior rectificación, es destacable por reflejar la connotación peyorativa que todavía puede acarrear para quienes desconocen el género literario. (Véase [DLE](#) [17 de marzo de 2018]).

La definición actual probablemente proceda del comunicado que Carles Santamaría, director de Ficomic, emitió en respuesta a la entrada del avance: «La definición que da el Diccionario de la Real Academia Española sobre el manga [...] es errónea en el concepto y denigrante en la caracterización. El manga es el nombre que recibe el cómic en Japón y como en el resto de países tiene una gran diversidad de géneros» (Véase [Ficomic](#) [24 de mayo de 2018]).

fantasía, histórica, misterio, psicológica, romántica, sobrenatural, terror, tragedia, etcétera. Determinadas combinaciones dan lugar a géneros propios del manga, como *jidaimono*, hazañas del Japón feudal; o *mecha*, historias sobre robots pilotables. Algunos de los géneros han suscitado verdadera controversia incluso a nivel internacional; este trabajo se centra en uno de estos polémicos géneros, el *posyaoi*².

Por lo que, resulta necesaria una explicación del *yaoi* y los antecedentes al género comercial.

Panorámica del *yaoi*

Los comienzos del *yaoi*

En la década de sesenta aparecen de forma paralela dos movimientos con el mismo concepto: el *slashfiction*, en Estados Unidos, y el *yaoi*, en los *doujinshi* japoneses (McHarry, 2011b: ed. digit.). Ambos *fanfictions* narran relaciones románticas o eróticas entre personajes masculinos, relaciones no presentes en los textos mediáticos en los que están basadas. Los *slashfictions* abarcan películas, libros y series de televisión *mainstream*, mientras que los *doujinshi yaoi* se centran en manga y *anime* (animación japonesa) *shounen*. Los *slashfiction* se presentan en forma de relato y los *doujinshi yaoi*, como su nombre indica, de manga. Además de su temática, otro factor que comparten estos géneros es que, en su inmensa mayoría, suelen ser escritos y leídos por mujeres.

En cuanto a la explicación de sus designaciones, el *slashfiction* debe su nombre a la barra oblicua (/) que se usaba a modo de convención para indicar la pareja protagonista (Pugh, 2005: 91); en la actualidad, la tendencia es el uso de acrónimos. El término *yaoi* es posterior a su aparición, pues son las siglas de la crítica que recibió «*YAma nashi, Ochi nashi, Imi nashi*», que se traduce como «sin tensión, sin sentido, sin significado»³ (McLelland, 2005: 68).

Respecto al origen, se ha tendido a dar explicaciones separadas. Mientras el *slashfiction* se ha asociado al mayor grado de profundidad de los personajes masculinos frente a los femeninos de las series de 1960 y 1970, y por tanto la intención detrás sería la de «aumentar la carga emocional del canon y hacer de sus héroes personajes más complejos» (López Rodríguez y

² Nótese que el término se acuña en este trabajo, donde se expondrá de forma argumentada el género que designa.

³ Todas las traducciones del inglés al español son de la autora del presente trabajo, a no ser que se especifique lo contrario.

Rubio Hernández, 2012a: 1216); el *yaoi* «se concibe como una expresión revolucionaria en cuanto a que las autoras revierten los roles con los que tradicionalmente se representan ambos sexos en los textos mediáticos» (López Rodríguez y Rubio Hernández, 2012b: 1005). Estudios más recientes, como el de Simon Turner (2016), presentan objeciones a esta división en su estudio y abogan por el análisis de todos sus consumidores, no mujeres heterosexuales exclusivamente, ya que otras interpretaciones, como la oposición al sistema patriarcal y a los estereotipos binarios y heteronormativos, también son posibles.

No se profundizará más en el aspecto antropológico del *yaoi*, ya que es un tema todavía en debate. Siguiendo con el objeto de este trabajo, se avanzará en los hechos que llevaron al *yaoi* de los *doujinshi* al manga comercial.

Tras la proliferación que experimentaron los *doujinshi* en la década de los ochenta, las revistas de manga comenzaron a ofrecer a los círculos principales ser serializados. Las editoriales razonaron que contratar a *fujoshi* creadoras que ya contaban a su vez con seguidoras ahorra el esfuerzo de cultivar a nuevas *mangaka*. De esta forma comenzó el interés editorial por estas *mangaka amateur* y empezaron a lanzarse, una tras otra, revistas de temática exclusivamente *yaoi* (Hori, 2013: ed. digit.). El *yaoi* pasará así a contener historias inéditas con personajes de la invención de sus *mangaka*.

El *yaoi*

La inserción de la mujer en el mundo editorial del manga apenas había tenido lugar una década antes; cuando en los setenta aparece el llamado «grupo del año 24»⁴. Hasta entonces incluso los mangas dirigidos a un público femenino habían sido realizados por hombres.

Es este grupo donde se pueden encontrar los primeros *oneshots* oficiales de *yaoi*, seguramente influenciados por el movimiento *doujinshi* del momento. El puesto de pionero se disputa entre «Sanrou mu nite» («In the Sunroom», 1970) de Takemiya Keiko, publicada en la revista *Bessatsu shoujo komikku* en (Welker 2006), y «Jouichigatsu no gimunajiumu» («November Gymnasium», 1971) de Hagio Moto (McHarry, 2011a: 122). En cualquier caso, son los posteriores mangas *Touma no shinjou* (*Thomas's Heart*, Hagio, 1974) y *Kaze to ki no*

⁴ La denominación hace referencia a la fecha de nacimiento de muchas de estas *mangaka*: el año 24 de la Era Shouwa, es decir, hacia 1949. Entre las que se incluyen Takemiya Keiko, Satonaka Machiko, Hagio Mot, Yamagishi Ryôko y Oushima Yukio (Ito, 2008: 39).

uta (*Song of Wind and Trees*, Takemiya, 1976) los que verdaderamente influirían en las posteriores generaciones (Brient 2008).

Con la formalización del género se desdoblaron las narraciones de temática homoerótica en función de su grado de explicitud. De esta forma, *shounen ai* hará referencia a las tramas más centradas en los sentimientos de los personajes, mientras que *yaoi* designará a los mangas con mayor carga de contenidos sexuales. Debido a la confusión que podía haber al utilizar la palabra *yaoi* se acuñó el término *boys' love*, pero lo cierto es que su uso no está normalizado. Se puede encontrar como genérico tanto *yaoi* como *BL* o *BL* como sinónimo de *shounen ai*. En este trabajo se utiliza el primer uso. También es habitual encontrar junto a estos géneros *bara*, ya que suelen ser también consumidos por *fujoshi* (López Rodríguez y Rubio Hernández, 2012b: 1004-1005).

Respecto a la evolución de los dos *fanfictions* que vienen comparándose, el *slashfiction* resultaría más polivalente dando lugar a otros subgéneros como el *femslash*, que incluye figuras femeninas (López Rodríguez y Rubio Hernández, 2012a: 1217). El equivalente en manga *yuri* es un género propio en cambio. El *yaoi* proseguiría como *BL* exclusivamente, desarrollando una serie de elementos que por su constante repetición se convertirían en canon (Mizoguchi, 2008: 130):

- diferenciación de roles en la pareja, *seme/uke*;
- tendencia en los protagonistas a definirse como heterosexuales, a pesar de afirmar su atracción por otro personaje del mismo sexo;
- predominio de personajes masculinos, en el que cuando no es total, los personajes femeninos suelen desempeñar un papel antagonista;
- y tendencia a la representación de agresiones sexuales.

A diferencia del *yaoi* comercial, los *doujinshi* podían importar la complejidad de sus personajes de las series originales de las que provenían. Posiblemente debido a esta práctica, sumada al propio significado de las siglas que conforman el género, muchas de las obras presentaban personajes planos o un argumento inexistente fuera de la representación de los encuentros entre la pareja protagonista, aunque no por ello dejarían de tener éxito comercial. En contraposición a este tipo de *yaoi* «de consumición rápida», también aparecerían mangas con personajes complejos y una trama completa que no se ceñirían al canon estipulado. Por lo que, ¿cómo denominar a un manga de tradición *BL* que presenta tensión, sentido y significado?

El *posyaoi*

Para entrar dentro de este género, se han establecido una serie de requisitos. En primer lugar, la narración debe responder a la estructura tripartita de introducción, nudo y desenlace. En segundo lugar, el dibujo ha de presentar un estilo único y personal, que no siga ni imite tendencia alguna. En tercer lugar, las historias, bien por su trama o mediante sus personajes, invitarán a la reflexión sobre las convenciones sociales, siendo la posibilidad de analizar temas controvertidos desde la seguridad de la ficción su único objetivo. Práctica con tradición en el manga, especialmente de temática romántica:

En el manga, particularmente en aquellos que exploran fantasías sexuales y románticas, los *mangaka* sobrepasan los límites de lo que se considera socialmente aceptable. [...] Por considerarse temas intrigantes para la exploración y la especulación, si bien cualquier similitud que se diera en la vida real sería inaceptable y objetable (Brenner y Wildsmith, 2011: 112).

Y por último, la obra en cuestión seguirá enmarcada dentro de la tradición del *BL*, aunque los *mangaka* no tendrán por qué ser necesariamente mujeres. Conforme a estos criterios, se proponen obras como *Coponicus no kyoku* (2002) y *J no subete* (2004), ambas de Nakamura Asumiko; *Saezuru tori wa habatakanai* (2007) de Yoneda Kou; *Color Recipe* (2015) de Harada; y *Jealousy* (2016) de Scarlet Beriko. A continuación, se incluye una breve descripción del estilo y trayectoria de las *mangaka* citadas.⁵

Nakamura Asumiko

Probablemente la *mangaka* más celebrada dentro del *BL* y una de las más reconocidas dentro del panorama actual del manga con una carrera profesional de más de quince años. El repertorio de su obra abarca distintos géneros y desde distintas aproximaciones; sus historias de *BL*, por ejemplo, incluyen tanto temáticas oscuras o *ero-guro*, (*Coponicus no kyoku*, *J no subete* y su precuela y secuela) como desenfadadas (*Doukyuusei*, 2006, y sus secuelas). El trazo lánguido de sus líneas es inconfundible, sus composiciones de página resultan impecables y a sus personajes les caracterizan los ojos con *sanpakugan*.

⁵ Las distintas fechas de lanzamiento fueron recopiladas en *Baka-Updates Manga*. Véase [Nakamura Asumiko](#), [Yoneda Kou](#), [Harada](#) y [Scarlet Beriko](#).

Yoneda Kou

Aunque apareció en el panorama editorial en el año 2007, su repertorio de *doujinshi* data del 2005. Ya sea en escenarios de acción u oficinistas, sus obras presentan un predominio de personajes adultos, incluso de edad media, cuyas proporciones y detallismo de la figura humana en contraposición con el estoicismo de sus rostros recrea un efecto similar al de las esculturas grecorromanas. La traducción inglesa en 2014 del primer tomo de *Saezuru tori wa habatakanai* llegó a incrementar su precio en Amazon hasta superar diez veces el precio habitual de cualquier manga (Imagen 1).

Harada

También comenzó con *doujinshi*, aunque centrados únicamente en *Gintama* (2003) de Sorachi Hideaki. Empezaría a ser publicada en 2012 y su evolución muestra un interés hacia relaciones controvertidas con personajes que presentan desórdenes psicológicos. En sus propias palabras:

Solía pensar que el *BL* tenía algún tipo de requisito, que fuera ñoño con un final feliz y una cantidad moderada de sexo. [...] Aparte de que trate sobre una relación entre chicos, he descubierto que es un género donde hay cabida para todo.⁶

Se podría argumentar una influencia de «la reina del manga», Takahashi Rumiko, en su estilo. Resulta una adaptación moderna del dibujo típico de los noventa, apreciable en la forma de los rostros o los prominentes flequillos, pero con ojos más alargados y estilizados. También es característico su uso enfático de fondos bicolores (Imagen 2).

Scarlet Beriko

Desde su primer manga *yaoi* en 2011, no ha vuelto a variar de género. Desde el principio incorporó personajes que aluden al *ukiyo-e* junto con personajes de estilo manga propio. A esta maestría en el dibujo le ha ido sumando un buen humor, personajes femeninos fuertes y una mayor complejidad en la trama y la personalidad de sus personajes, hasta llegar a la que sin duda es su mejor obra hasta la fecha: *Jealousy* (2016).

⁶ Véase [GoodReads](#) [4 de junio de 2018].

Cabe destacar la poca información personal disponible de estas *mangaka*, en comparación con otros géneros: solo se conoce la edad de Nakamura; Beriko no facilita su lugar de procedencia a pesar de firmar con pseudónimo; no existe imagen alguna de la apariencia física de ninguna de ellas en la web; y cualquier comunicado personal sobre sus proyectos es a través de sus perfiles de Twitter o sus blogs, salvo Nakamura que cerró el suyo en 2008. Se trata de un anonimato y resguardo de la privacidad propio del origen del *yaoi* y de las *fujoshi* que persiste incluso en la comercialización del género, que refleja la falta de aceptación del *BL* dentro de la sociedad.

La traducción de manga en España

El manga llegó a España fruto del éxito del *anime*. Aunque podría decirse que el inicio de su popularidad fue en 1975 con la retransmisión de *Heidi* —desde los años 60 la televisión española había empezado a emitir distintas series niponas—, no sería hasta la década de los 90 cuando se consolidaría el manga a través de las ediciones de *Akira* y *Dragon Ball*. Nótese que la retroalimentación entre el formato impreso y audiovisual de series homónimas es una característica especialmente marcada entre manga y *anime*.

Desafortunadamente, la inexperiencia del mercado dio lugar a una serie de decisiones que acabarían resultando en el fracaso de su comercialización.

- Se alteraron los formatos originales por el llamado *comic-book*, lo que suponía cuadruplicar el número de tomos en las series;
- se invirtió el sentido y orden de las páginas para acoplarlas a la lectura occidental, lo que podía resultar en problemas de coherencia además de alterar el trabajo original de los artistas;
- y se traducían las onomatopeyas en su totalidad, las cuales suelen abundar en cada página.

Este enfoque occidentalista que abogaba por una completa adaptación conllevaba un encarecimiento de su precio, sumado a unos resultados por debajo a los esperados y la crisis económica, darían fin al boom comercial de los 90. Se dejaron de buscar nuevas licencias e incluso se cancelaron serializaciones, que quedarían inconclusas en España (Tajada Sanz, 2007: 478-480).

Las editoriales que continuaron ofertando manga se fueron alejando progresivamente de la adaptación cultural, probablemente con la finalidad de abaratar costes, y para sorpresa de cualquier previsión resultó más efectivo con los lectores.

Actualmente, el manga en España adopta los formatos originales nipones, como el *tankoubon* o el *kanzenban*, y utiliza un estilo mayormente extranjerizante. Se analizarán sus particularidades y se atenderá al origen de algunas de estas en los próximos apartados (Véase El fenómeno de *scanlation* y Traducción de *BL*).

De esta forma, se ha producido una revolución editorial en los últimos años debido tanto a la mayor experiencia de las editoriales como a la madurez del mercado. El público ya no se interesa únicamente por el *shounen* como en los inicios. Carlos Subero, editor jefe de Milky Way Ediciones, corrobora esta madurez del mercado: «Quizás ahora España está viviendo [una] etapa, [...] comparable a lo que representa el nacimiento del *gekiga* en Japón, que era el primer [género adulto] que podía conocerse».⁷ Títulos que habría sido impensable que tuvieran éxito en los 90, se están serializando.

Y el *BL* está demostrando ser de los géneros con mayor crecimiento y expansión. El pasado 2016, *Doukyusei*, la obra con más éxito de Nakamura Asumiko, se convirtió en película animada, superando 1 565 000 de euros en taquilla.⁸ Un acontecimiento que, aunque tardío dado que el manga se completó en 2009, confirma el paso del *yaoi* de un género confinado — muchas veces consumido desde el anonimato— no solo a su aceptación sino a colocarse en el punto de mira.

A esta variedad temática hay que sumarle la gran calidad del manga en España. Subero, en la misma entrevista, define al público español como:

[U]n público ante todo muy exigente. Pero tiene razón de serlo, o parte de razón en serlo. Como se edita el manga en España, no se edita en ninguna otra parte del mundo. La edición del manga en España se hace con mucha, mucha calidad.

Las lectoras *fujoshi*

La trayectoria hasta *fujoshi* varía entre Japón y el resto de países. Mientras que el *BL* resulta «una característica esencial» y «parte de la cotidianeidad» del manga dirigido a chicas

⁷ Subero, Carlos. 2014. Entrevista personal. Véase [Zona Negativa](#) [6 de mayo de 2018].

⁸ Véase [Oricon News](#) [25 de mayo de 2018].

adolescentes en Japón (Fujimoto 2004: 83), las lectoras internacionales suelen reaccionar con un rechazo inicial que progresivamente se convierte en afición (Chocontá Piraquive, 2013: 220-221), un patrón típico ante lo nuevo y extranjero. Esta progresión suele encontrar correlación con el grado de explicitud, de este modo, el gusto por el *BL* será primero a través del *shounen ai* hasta llegar al *yaoi*.

Al igual que el resto de lectores manga, y a diferencia del lector general, las *fujoshi* son críticas «con la legibilidad del resultado e insiste[n] en la necesidad de un buen uso de la lengua meta, [son más] crític[as] con el proceso y promueve[n] el respeto por la lengua de origen. (...) [Estas] exigencias no son sino una forma de buscar la originalidad y reafirmar la diferencia del grupo, como forma cultural alternativa a la cultura de masas» (Torres Simón, 2008: 4-9).

Asimismo, la invención de internet en 1960 y, posteriormente, la del código html en 1990 han sido clave en la expansión del *BL* a nivel internacional, ya que hasta hace no tanto era la única forma mediante la cual lectoras de otros países podían acceder a este género. Y continúa siendo la forma en la que *fujoshi* no niponhablantes pueden leer obras no publicadas en sus países o traducidas a alguna de sus lenguas conocidas.

De esta forma, la importancia de la web en la difusión del *yaoi* y además de en la interacción entre *fujoshi*, hace que la influencia del *scanlation* sea incluso más destacable en este género.

El fenómeno de *scanlation*

scanlation es el nombre que recibe la práctica de traducción *amateur* de manga, realizada por fans y consumida por fans, sin ánimo de lucro. Desde la normalización de internet, este fenómeno resulta masivo, «al alcance de cualquier navegador que disponga de una conexión de banda ancha» (Ferrer Simó, 2005: 28). Pues, es posible subir a internet el *raw* del último capítulo publicado de una serie en Japón en el mismo día, capacitando al grupo de *scanlation* en cada lengua que lleva esa serie como proyecto a empezar a trabajar *in situ*, y que dicho capítulo traducido esté disponible a los pocos días en la web.

Los *scanlators* desempeñan funciones interdependientes; los distintos grupos se componen de al menos un *cleaner*, un traductor, un rotulador y un corrector o *proofreader*. Esta división del trabajo se corresponde con la práctica profesional. La relación entre esta práctica ilegal y su traducción oficial resulta más profunda de lo que podría parecer *a priori*, ya que, con el transcurso de los años, los *scanlators* han ido acuñando una serie de particularidades semióticas

que responden a las preferencias de los fans, las cuales conocen como fans a su vez que son. Entre estas prácticas se pueden encontrar

- el mantenimiento de las páginas en la dirección de lectura original;
- el mantenimiento de los honoríficos nipones transliterados al *romaji*, como -san, -sama, -chan, -kun, -sensei, etcétera;
- el mantenimiento de términos populares, además de referentes culturales, explicados mediante notas al pie o notas del traductor incluidas al final;
- el mantenimiento de parte de la puntuación original, como la alineación en vertical de los puntos suspensivos;
- la precisión en la explicación de nombres propios y en la traducción de topónimos;
- la recreación de la fraseología japonesa, así como del registro original;
- y el empleo de distintas estrategias extranjerizantes en el trato de las onomatopeyas, las cuales no son retocadas gráficamente: «a) traducirlas como verbos en infinitivo para evocar el sistema onomatopéyico japonés, que contiene algunas que expresan estados, movimientos o emociones que no producen sonidos (Inose, 2009); b) mantenerlas en su lengua y alfabeto originales, supeditando la comprensión a la autenticidad cultural, y c) mantener el original y superponer su traducción» (Valero Porras y Cassany, 2016: ed digit.).

Asimismo, los *scanlators* hispanohablantes emplean el español neutro, de esta forma se decantarán por los usos léxico-semánticos y gramaticales con mayor número de hablantes.

La dimensión del fenómeno de *scanlation* es tal que llega a afectar en las decisiones editoriales. Puesto que, hasta la edición profesional, el aficionado ha estado consumiendo las líneas marcadas por los *scanlators*, acuñadas siempre años antes de cualquier solución de traducción profesional posible. De esta forma, el *scanlation* puede representar un obstáculo para el traductor profesional cuando la tradición establecida por estos fans no se corresponde con lo que el traductor consideraría acertado o incluso correcto. Y en mayor medida «cuando la serie se conoce de antemano en internet y el cliente (editor o distribuidor), consciente de ello, exige una traducción que cuadre con lo que el público espera» (Ferrer Simó, 2005: 42-43). En cualquier caso, en la traducción de manga resulta necesario conocer la versión de *scanlation*, bien como posible referente bien para evitar repetir algún error presente e incluso explicar a los lectores las decisiones diferentes, si estas llegaran a ser criticadas.

Comparativa de *BL* traducido (francés, inglés y español)

En este apartado se exponen las fechas de publicación de los originales y de las respectivas traducciones de tres series de las *mangaka* referidas en este trabajo, con el objetivo de ilustrar la reducción en la diferencia de tiempos y el volumen de *BL* en los idiomas estudiados.

		Título	Género	Año	Editorial
Nakamura Asumiko	JP	<i>Coponicus no kyoku</i>	posyaoi	2002	Ohta Shuppan
	FR	–		–	–
	EN	–		–	–
	ES	<i>La respiración de Copérnico</i>		2017	Milky Way
	JP	<i>J no subete</i>	posyaoi	2004	Ohta Shuppan
	FR	–		–	–
	EN	–		–	–
	ES	<i>All about J</i>		2018	Milky Way
	JP	<i>Doukyuusei</i>	shounen ai	2006	Akane Shinsha
	FR	<i>Doukyusei. Classmates</i>		2016	Boy's Love
	EN	<i>Classmates</i>		2014	Digital Manga Publishing
	ES	<i>En la misma clase</i>		2014	Tomodomo
Yoneda Kou		Título	Género	Año	Editorial
	JP	<i>Saezuru tori wa habatakanai</i>	posyaoi	2007	Taiyo Tosho
	FR	<i>Twittering birds never fly</i>		2013	Taifu Comics
	EN	<i>Twittering Birds Never Fly</i>		2014	Juné
	ES	<i>Pájaro que trina no vuela</i>		2016	Tomodomo
	JP	<i>Doushitemo furetakunai</i>	shounen ai	2008	Taiyoh Tosho
	FR	<i>Le labyrinthe des sentiments</i>		2011	Taifu Comics
	EN	<i>No Touching at All</i>		2011	Juné
	ES	–		–	–
	JP	<i>NightS</i>	yaoi	2008	Libre Shuppan
	FR	<i>NightS</i>		2014	Asuka
	EN	<i>NightS</i>		2014	Viz LLC
	ES	–		–	–

		Título	Género	Año	Editorial
Harada	JP	<i>Yatamomo</i>	yaoi	2014	Takeshobo
	FR	<i>Yatamomo</i>		2016	Boy's Love
	EN	—		—	—
	ES	—		—	—
	JP	<i>Yoru to Asa no uta</i>	yaoi	2015	Takeshobo
	FR	<i>The song of Yoru and Asa</i>		2016	Boy's Love
	EN	—		—	—
	ES	—		—	—
	JP	<i>Color Recipe</i>	posyaoi	2015	Shinshokan
	FR	<i>Color Recipe</i>		2017	Taifu Comics
	EN	—		—	—
	ES	—		—	—

		Título	Género	Año	Editorial
Scarlet Beriko ⁹	JP	<i>Yondaimo ooyamato</i> <i>Tatsuyuki</i>	yaoi	2014	Shinshokan
	FR	—		—	—
	EN	—		—	—
	ES	—		—	—
	JP	<i>Jackass!</i>	yaoi	2015	Shinshokan
	FR	—		—	—
	EN	<i>Jackass!</i>		2017	VIZ Media: SuBLime
	ES	<i>Jackass!</i>		2018	Tomodomo
	JP	<i>Jealousy</i>	posyaoi	2016	Shinshokan
	FR	—		—	—
	EN	—		—	—
	ES	—		—	—

⁹ La editorial que más obras de Scarlet Beriko ha traducido es Egmont Manga, entre 2016 y 2017, la cual no queda reflejada debido a que el alemán no se incluye como lengua de estudio en este trabajo.

También en *BL* el lector francés es el principal consumidor en Europa, Francia incluso «despunta con narraciones de inspiración japonesa, bajo el nombre de ‘*nouvelle manga*’» (Santiago Iglesias, 2012: 13). Aunque también se aprecia cómo la popularidad de estas *mangaka* varía según país y por consiguiente varía también el volumen traducido de su obra. Nakamura es la gran favorita en España mientras que Harada solo ha calado en el público francófono.

Independientemente de la autoría y la lengua meta, la característica más destacable de esta comparativa es la agilización en la publicación de las traducciones, especialmente notable entre las *mangaka* más veteranas y las más recientes, que demuestran la creciente demanda por el *BL*. Seguramente, sea posible completar la información de estas tablas con las distintas traducciones en los próximos años.

En cuanto a la calidad y el cuidado de los formatos, solo las versiones francesas y las españolas incluyen páginas a color y sobrecubiertas. Sin embargo, las únicas traducciones que no usan papel reciclado y de un gramaje superior son las españolas. De las traducciones de *Saezuru tori wa habatakanai 3*, la española es la que dedica más atención a cómo completar las últimas páginas del cuadernillo final, que la francesa deja en blanco y la inglesa utiliza para insertar publicidad de otras series. Asimismo, las respectivas editoriales incluyen una página advirtiendo sobre el correcto sentido de lectura en el manga. En este aspecto, Milky Way Ediciones opta por un tratamiento más maduro, considerando la ubicación de la cubierta, de la portada y del índice, así como la numeración de las páginas y de los capítulos pistas suficientes incluso para un lector nuevo al manga.

Traductores de *BL*

A pesar del claro auge del *BL*, llama la atención el anonimato que el género arrastra desde sus comienzos, presente —como ya se ha expuesto— entre sus autoras y aficionadas, pero incluso entre algunas de sus traductoras.

La traducción de *Saezuru tori wa habatakanai* al inglés, *Twittering Birds never Fly*, fue realizada por Ailie B. Aunque el traductor francés de la misma obra, que comparte el título inglés, sí utiliza su nombre completo, Nicolas Pujol, la corrección y adaptación figuran bajo el pseudónimo de Elishtar. Lo mismo ocurre con *Color Recipe*, la traducción figura bajo el nombre completo de Isabelle Eloy y la corrección bajo el pseudónimo de Kennit & Fox. En España, en

cambio, tanto la traductora de *BL* de Tomodomo, Ana María Caro, como de la de Milky Way Ediciones, Maite Madinabeitia, exponen sus nombres completos.

Es un tipo de traducción en el que recibes mucho *feedback* de los lectores. Para bien y para mal. Con la mayoría de traducciones de otro ámbito, te puedes enterar si el cliente está contento o no con el resultado, pero nunca sabes lo que el público piensa ni recibes nada que te aporte algo como traductor. En cambio, no sé si porque el lector de manga es muy participativo o muy reivindicativo, recibes mucho.¹⁰

Quizás este hecho tenga relación con el anonimato de ciertos traductores de *BL* o quizás se limite a razones ligadas al género. En cualquier caso, a pesar de los numerosos intentos alrededor de la intención y efecto del *BL*, poca atención se ha prestado al intento de salvaguardar su identidad privada por parte de las *mangaka* y *fujoshi*, y menos aún al de sus traductoras. También resultaría interesante analizar las razones por las que traductoras españolas no han demostrado esa inquietud, tanto desde la antropología como de la ética del traductor.

Traducción de *BL*

La traducción de cualquier tipo de novela gráfica presenta la limitación del espacio como restricción principal. En el manga esta restricción se acentúa al traducir hacia una lengua meta en la que el sentido de escritura es horizontal, debido a la verticalidad de los bocadillos. Si la fraseología y la sintaxis son más largas que la japonesa, como en el caso del español, la traducción de manga resulta un verdadero ejercicio de reducción y condensación. Y es que la velocidad media de lectura en el manga es de una página cada 3,7 segundos, lo que equivale a 20 minutos por *tankoubon* (Papalini 2006).

De cualquier forma, al lector de manga traducido, especialmente al español, no le importa invertir más tiempo de lectura en una traducción extranjerizante. A mayor distancia cultural mayor dificultad para encontrar equivalentes léxicos y contextuales, las tan deaconsejadas — en la mayoría de tipos de traducción— notas del traductor permiten paliar la pérdida de matices para la satisfacción de un público que demuestra verdadero interés en la cultura de origen y porque las ediciones se asemejen lo máximo posible a los originales (Imagen 3).

¹⁰ Calafell, Verónica. 2008. Entrevista personal. Véase [Glénat](#) [17 de junio de 2018].

Las *fujoshi* españolas pertenecen a este grupo purista como demuestran las distintas decisiones editoriales. Mientras que las traducciones de *Saezuru tori wa habatakanai* al inglés y al francés utilizan «boss» y «patron», respectivamente, como título con el que los miembros de un grupo *yakuza* se dirigen a sus superiores, la traducción al español mantiene todos los títulos originales —«oyaji», «wakagashira», «kumichou» o «kashira» para reflejar aquellos que poseen un trato más cercano (Imagen 4)—. Asimismo, la edición española es la única que incluye un glosario de términos al final del tomo (Imagen 5).

No obstante, este tipo de solución solo se emplea cuando en español no existe la palabra ni el referente cultural, algo habitual entre culturas tan distintas como la japonesa y la española. Sin embargo, tampoco se opta por una sobreextranjerización, si existe una forma equivalente en la lengua meta.

En japonés las diferencias de registro son muy marcadas y resulta imposible comunicarse sin mostrar el tipo de relación que existe entre los hablantes. Estos matices se reflejan mediante la elección del estilo (cortés o llano), mediante el uso de honoríficos e incluso en la selección de los verbos (que reflejan el estatus del hablante y del interlocutor) (Montaner Montava, 2012:151).

En español se refleja mediante el tratamiento de usted y se suprime el uso de honoríficos, que sí mantienen los *scanlators*. El francés también opta por la misma solución con la voz de «vous», mientras que en inglés se pierde el matiz al no poder marcar la distinción entre el «you» singular y el «you» plural. Aunque las formas de cortesía suelen emplearse entre ambos hablantes, estas traducciones serán fieles a la representación de la jerarquía entre los hablantes. De esta forma, en *Pájaro que trina no vuela* los subordinados tratan de usted a sus jefes y estos les tutean (Imagen 6), mientras que personajes con el mismo cargo se tutean entre ellos (Imagen 7). Las traducciones de Nakamura Asumiko de Milky Way Ediciones siguen también esta tendencia. El orden de los nombres también se adapta, precediendo el nombre al apellido, en las tres lenguas (Imagen 8).

Los valores connotativos de las palabras y sus armónicos también difieren entre culturas. La flor más valorada en la cultura española es la rosa y en la cultura japonesa, la flor del cerezo. La conservación de estos referentes en la traducción traslada al lector de la cultura meta a un escenario más exótico y, por tanto, su impresión diferirá radicalmente de la del lector del original (Montaner Montava, 2012: 154). Mas no todos los mangas tienen por contexto Japón. *Coponicus no kyoku* se sitúa en el París de los años 70 y *J no subete* en Estados Unidos de la

década de los 50 a los 80. De hecho, ambas obras de Nakamura incluían en la portada el título también en francés e inglés, respectivamente (Imagen 9 e Imagen 10). Milky Way Ediciones se decanta por la voz inglesa como título de la traducción española en *All about J o Chicken Club* (2018), también de Nakamura. Así uno de los escenarios en *Coponicus no kyoku* será un jardín de rosales y los protagonistas de *J no subete* se conocerán en una prestigiosa escuela privada masculina y cristiana de Callensburg.

En la transcripción de nombres japoneses al alfabeto latino, la versión inglesa se ha decantado por marcar las vocales largas mediante diptongos, mientras que la francesa y la española usan la tilde circunfleja. También parece haber consenso entre las editoriales españolas para marcar las risas burlonas mediante el uso de «jujujuju», convención no extendida a otros ámbitos. Respecto al tratamiento de las onomatopeyas, la versión inglesa mantiene todas las originales añadiendo al lado su traducción, y la francesa y la española mantienen las que poseen un grafismo particular y sobrescriben las que son simple caligrafía. *All about J*, en cambio, adaptaba todas, hasta la página 116, donde deja de redibujar las primeras para incluir la traducción de forma contigua. El volumen y variedad de onomatopeyas es tal que su estudio podría ocupar otro trabajo de características similares.

En cuanto al registro, en el manga predomina el registro coloquial e informal, ya que la gran mayoría de los bocadillos corresponden a diálogos. De esta forma, su traducción conlleva la recreación en español de expresiones, jergas e insultos. La naturalidad en estas recreaciones han demostrado ser de los ejercicios más complicados en traducción, por hacer calcos de los tacos de la lengua origen o moderar el tono en la lengua meta. Además, en el *yaoi* a esta lista habría que añadir la recreación del lenguaje erótico y obsceno. Sin embargo, las traducciones de *BL* no caen en estos tapujos. Las dos editoriales estudiadas hacen una correcta adaptación en español peninsular, a diferencia de los *scanlators* que emplean el español neutro.

En esta misma línea, una función que incluyen los grupos de *scanlation* de *yaoi* es la del *redrawer*, quien se encarga de redefinir todo contenido explícito que los originales censuraban de acuerdo con la ley japonesa.¹¹ Las traducciones oficiales no entran en esta cuestión ya que se trata de una desvirtuación de la obra original, pero —como ya se ha mencionado— las decisiones de los *scanlators* son reflejo del gusto y las preferencias del público aficionado y por ello resultan de interés editorial. Y es que la figura del *redrawer* recibe una mención especial

¹¹ Para más información sobre cómo afectan las leyes de pornografía en Japón al manga, véase Zermeño, Carlos. 2011. «El manga y la evolución de las leyes sobre pornografía en Japón». *CIENCIA ergo-sum* 18: 201-204.

en una página exclusiva de créditos, mientras que el resto del grupo de *scanlation* figura en otra compartida. Lo cierto es que sorprende que en Japón se dé esta censura de contenidos pictóricos teniendo una tradición como la del *shunga*, que se expone ahora en museos del mundo entero. Las leyes que regulan este tipo de contenidos varían según el país y han sido modificadas en los últimos años, por lo que seguramente seguirán cambiando y, por tanto, determinando la evolución del *yaoi*.

Casos concretos

Como se ha resaltado a lo largo del trabajo, la traducción de *BL* en España se está haciendo con mucha atención, cuidado y calidad. Tomodomo describió su metodología con estas palabras:

Vamos al mimo, nos gusta tratar cada obra como se lo merece. Cada editorial tiene su propia identidad y ritmo. A nosotras nos gusta trabajar así, si fuéramos más grandes estaríamos obligadas a mirar más por las ventas. [E]so implicaría que [algún] título que para nosotras está funcionando bien para una editorial más grande sería un fracaso, dado que no serían las ventas suficientes. Por eso nos parece bien este modelo.

Solamente somos dos personas trabajando en la traducción de todos los títulos que poseemos y eso nos permite una constancia y coherencia en la obra.

Si la serie es muy larga necesitamos que trabajen varios traductores a lo largo de la obra y puedes tener variaciones de estilo y de terminología. Al ser solo dos, nos permite tener el mismo estilo y le damos muchas vueltas. Nosotras decidimos cuándo parar.¹²

Bien por ser editoriales más pequeñas, bien por la política de calidad de Tomodomo y Milky Way Ediciones, el género no se podría estar introduciendo mejor en nuestro país. De acuerdo con la naturaleza del presente trabajo, este apartado comentará algunas de las cuestiones sobre la traducción, así como fragmentos relevantes de *All about J*, *La respiración de Copérnico* y *En la misma clase*.

Una de las dificultades que presentaba *J no subete* eran las numerosas canciones que incluía, que al además mantener la versión original en inglés supone un caso de traducción vulnerable —puesto que el lector tiene acceso a ambas versiones de forma simultánea y, por ende, resulta inevitable que compare la traducción con el original—, sin olvidar la restricción

¹² Schchasnovich, Alina y Ana María Caro. 2017. Entrevista personal. Véase [Ramen para dos](#) [5 de junio de 2018].

del espacio. La traducción está bien resuelta, demostrando ser un buen ejercicio de condensación, como el extracto de «Two little girls from Little Rock» de la película *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) en la página 9.

WE LIVED ON THE WRONG SIDE OF THE TRACKS.

VIVÍAMOS EN LA PARTE POBRE DE LA CIUDAD.

Por eso sorprende el calco del inglés más adelante en la página 52 (Imagen 11).

¡LA COLA DE CABALLO LE QUEDA MUY BIEN...!

En esta ocasión la versión *scanlation* es más acertada (Imagen 12):

ME ENCANTAN LAS CHICAS QUE SE [HACEN] COLETA.

Cualquier variante con «coleta alta» o «coleta muy alta» si se quiere ser fiel a la idea de *ponytail*¹³ y no cualquier tipo de recogido.

Coponicus no kyoku recreaba el contexto parisino mediante la inserción de fragmentos en francés, tanto en los bocadillos como en la imagen de las viñetas, aunque claramente no demasiado correctos. Por este motivo, la traducción añade correcciones. En la página 224, se inserta en el margen la traducción con la corrección ortográfica (Imagen 13).

BONJOUR[,] DORMEUR CLOWN

*HOLA, PAYASO DORMILÓN

En la página 43, en cambio, se inserta en el margen una corrección del texto en la imagen

LA ROSE PIERROT

*LE PIERROT ROUGE

y la traducción figura en el siguiente diálogo: «¿Se refiere al payaso que está actuando en estos momentos?» «Exacto. Al que viste de rojo.» (Imagen 14). Sin embargo, difiero con la

13 Es una de las palabras de origen inglés que el japonés adopta mediante su transcripción en *katakana*: ポニーテール (poniiteeru).

interpretación de la corrección. No creo que se trate de un error en el color designado ni en el género del personaje, sino un calco sintáctico que no se corresponde con el francés.

«*Pierrot*» hace referencia a un tipo de payaso en particular, el melancólico, que aparece en numerosos cuentos y canciones francesas, aunque su origen está en la *Commedia dell'Arte* bajo el nombre de Pedrolino. Se le puede encontrar representado portando una rosa si su amor no es correspondido, por la simbología de esta.¹⁴ Me inclino por esta interpretación del original, ya que, esta figura encaja con el personaje al que se hace referencia y la rosa aparecerá como símbolo en reiteradas ocasiones a lo largo de la historia y sirve como referencia al color rojo mencionado en el diálogo. Además, la corrección causa extrañeza en la lectura, ya que, el lector español puede adivinar el original incluso si no sabe francés y el hecho de que la imagen sea en blanco y negro pone en duda la necesidad de dicha corrección.

Alternativas como «*Le pierrot de la rose*» o «*Le pierrot avec la rose*» requerirían de una nota de traducción que explique las particularidades de este tipo de payaso.

En la misma clase, por su parte, incluye la traducción de poesía además de la recreación del habla juvenil, las cuales son impecables. Sin embargo, figura un error en las referencias a otras obras. El autor de la novela *Skellig* (1998) se llama David Almond, Michael es el nombre del protagonista (Imagen 15). Y hay un uso del pretérito perfecto simple en lugar del pretérito imperativo para una acción que acaba de tener lugar que tampoco comparto (Imagen 16).

SE MOSQUEÓ.

En su lugar, «Se ha mosqueado/enfadado/molestado» no habría causado extrañeza puesto que se está haciendo uso del español peninsular y no del español neutro.

Conclusiones

El paso de *fans* como lectores y espectadores a productores de contenido, demuestra el cambio de las culturas de consumo a culturas participativas. Las *fujoshi* niponas fueron capaces de llevar el *BL* de los *doujinshi* al manga comercial y las *fujoshi* con distinta lengua materna de la

¹⁴ Durante los últimos Carnavales de Venecia, el mismo *pierrot* ha posado en distintos puntos turísticos siempre con una rosa en la mano. Véase [Merisi's Vienna for Beginners](#) [19 junio 2018].

japonesa están formando parte de las convenciones traductológicas que se están acuñando en el auge que está experimentando el género a nivel internacional.

Los estudios de traducción todavía no han dado respuesta al auge del manga ni preparan a sus alumnos para un ámbito en el que nuestro país está a la cabeza de los estándares de calidad y ha sido pionero de muchas decisiones editoriales que han demostrado tener éxito. Sin duda, los estudios de traducción y el mundo editorial del manga podrían nutrirse de traductores especializados en novela gráfica, además de retroalimentarse.

Este trabajo ha pretendido abordar de forma global todos los aspectos concernientes a la traducción del *BL*:

- analizar la aparición del género, desde el ámbito del *doujinshi* al manga comercial;
- destacar la estrecha relación entre sus aficionadas, tanto *fujoshi* como *scanlators*, y autoras, que a través de la tecnología han superado barreras lingüísticas, geográficas y temporales, conformando una auténtica comunidad en la web;
- resaltar el anonimato de algunas de sus *mangaka* y traductoras, que denota que el género todavía es un tabú social;
- explicar la entrada del manga en España, para lograr una mejor comprensión de su situación actual, así como del papel que están desempeñando las nuevas editoriales especializadas en la traducción de géneros de reciente inserción en el mercado español;
- comparar el volumen de *BL* traducido y la calidad de las ediciones en francés, inglés y español;
- definir las características generales de este tipo de traducciones;
- y realizar una crítica de algunas de las obras citadas.

En definitiva, la traducción de manga presenta singularidades generales y particulares a cada uno de sus géneros y los estudios de traducción, como ciencia, deberían velar por su correcta resolución y calidad, a la vez que atender el mercado y las salidas que podría posibilitar a sus estudiantes.

Bibliografía

- Brenner, Robin E., y Snow Wildsmith. 2011. "Love through a different lens: Japanese homoerotic manga through the eyes of American gay, lesbian, bisexual, transgender, and other sexualities readers". Editado por Timothy Perper y Martha Cornog. *Mangatopia, Essays on Manga and Anime in the Modern World*, 89-118.
- Brient, Hervé. 2008. "Une petite histoire du yaoi". En *Homosexualite et manga : Le yaoi*, editado por Hervé Brient, 5-11. Versailles: Editions H.
- Chocontá Piraquive, Alexandra. 2013. "Manga yaoi y *Fujoshis*: exploración de la propia voz del deseo como alternativa al gobierno de la sexualidad juvenil". *Universitas humanística* 79: 211-229.
- Ferrer Simó, María Rosario. 2005. "Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales". *Puentes* 6: 27-44.
- Fujimoto, Yukari. 2004. «Transgender: Female Hermaphrodites and Male Androgynes». Editado por Sharalyn Orbaugh. Traducido por Linda Flores y Kazumi Nagaike. *U.S.-Japan Women's Journal* 27: 76-117.
- Galbraith, Patrick W. 2011. "*Fujoshi*: Fantasy Play and Transgressive Intimacy among 'Rotten Girls' in Contemporary Japan". *Signs* 37: 219-240.
- Hori, Akiko. 2013. "On the response (or lack thereof) of Japanese fans to criticism that yaoi is antigay discrimination". *Transformative Works and Cultures* 12. 6 de marzo de 2018. <http://dx.doi.org/10.3983/twc.2013.0463>
- Ito, Kinko. 2008. "Manga in Japanese History". En *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*, ed. por Mark W. MacWilliams, 26-47. Nueva York: M. E. Sharpe.
- López Rodríguez, Francisco Javier, y María del Mar Rubio Hernández. 2012a. "El *fanfiction* de temática homoerótica inspirado por productos audiovisuales. Una aproximación desde la narrativa". *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* 10: 1213-1228.

- López Rodríguez, Francisco Javier, y María del Mar Rubio Hernández. 2012b. “La violación masculina en el *fanfiction* de temática homoerótica realizado por mujeres”. En *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro: IV Congreso Universitario Nacional “Investigación y Género”*, 1000-1022. Sevilla.
- McHarry, Mark. 2011a. “Girls doing boys doing boys: Boys’ love, masculinity and sexual identities”. En *Mangatopia: Essays on Manga and Anime in the Modern World*, editado por Perper Timothy y Martha Cornog, 119-134. California: Libraries Unlimited.
- McHarry, Mark. 2011b. “(Un)gendering the homoerotic body: Imagining subjects in boys’ love and yaoi”. *Transformative Works and Cultures* 8. 6 de marzo de 2018.
<https://doaj.org/article/2f5ba6cab114f5482235f614b0a5ac3>
- McLelland, Mark. 2005. “The World of Yaoi: The Internet, Censorship and the Global ‘Boys’ Love’ Fandom”. *Australian Feminist Law Journal* 23: 61-77.
- Mizoguchi, Akiko. 2008. “Reading and Living *Yaoi*: Male-Male Fantasy Narratives as Women’s Sexual Subculture in Japan”. Tesis doctoral. Universidad de Rochester.
- Montaner Montava, María Amparo. 2012. “La traducción del japonés al español: consideraciones desde una concepción cognitivista y cultural de la Lingüística”. *Estudios de Traducción* 2: 147-155.
- Papalini, Vanina A. 2006. *Anime: Mundos tecnológicos, animación japonesa e imaginario social*. Buenos Aires: La Crujía.
- Pugh, Sheenagh. 2005. *The Democratic Genre: Fan Fiction in a literary context*. Bridgend: Seren Books.
- Santiago Iglesias, José Andrés. 2012. “Generación manga. Auge global del imaginario manga-anime y su repercusión en España”. *Puertas a la Lectura* 24: 10-27.
- Tajada Sanz, Cristina. 2007. “El mercado español del manga: estado de la cuestión”. En *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*, editado por Pedro San Gines, 473-488. colección CEIPA 1. Granada: Editorial Universidad de Granada y Casa Asia.

- Torres Simón, Esther. 2008. "El lector de manga: ¿un lector orientalista?". *Inter Asia Papers* 6: 1-18.
- Turner, Simon. 2016. "Yaoi online: the queer and affective practices of a yaoi manga fan community". Tesis doctoral. Birkbeck, Universidad de Londres.
- Valero Porras, María José, y Daniel Cassany. 2016. "Traducción por fans para fans: organización y prácticas en una comunidad hispana de scanlation". *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació* 37. <http://bid.ub.edu/es/37/cassany.htm>
- Welker, James. 2006. "Beautiful, Borrowed and Bent. Boys' Love as Girls' Love in Shoujo Manga". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 31: 841-870.

Anexo

Imagen 1: Véase Amazon.es [4 de junio de 2018].	ii
Imagen 2: Viñetas de <i>Suimenka</i> (2015), <i>Henai</i> (2013), <i>Color Recipe</i> (2015) y <i>Sumomo</i> (2015).	ii
Imagen 3: Nota de edición (<i>La respiración de Copérnico 1</i> , p. 219).	iii
Imagen 4: Comparativa de títulos y mantenimiento de los iconos con forma de corazón presentes en el original (<i>Twittering birds never fly</i> , <i>Twittering Birds Never Fly</i> y <i>Pájaro que trina no vuela</i> , capítulo 11).	iii
Imagen 5: Glosario de términos (<i>Pájaro que trina no vuela 3</i>).	iv
Imagen 6: Conversación que intercala el trato de usted con el tuteo (<i>Pájaro que trina no vuela</i> , capítulo 11).	iv
Imagen 7: Sugimoto trata de forma familiar a Doumeki, su subalterno, y con respeto a Yashiro, su superior (<i>Pájaro que trina no vuela</i> , capítulo 11).	v
Imagen 8: Presentación entre Rihito y Manabu, adaptando el orden de los nombres japoneses a pesar de que siguen indicando primero el apellido y después el nombre (<i>En la misma clase</i> , p. 80).	v
Imagen 9: Cubierta <i>Coponicus no kyoku</i> (2002).	vi
Imagen 10: Cubierta <i>J no subete</i> (2004).	vi
Imagen 11: <i>All about J</i> , página 52.	vii
Imagen 12: Versión del grupo scanlator Echochi Scans (Véase <i>BakaUpdates</i> [19 junio 2018]).	vii
Imagen 13: <i>La respiración de Copérnico 1</i> , página 224.	viii
Imagen 14: <i>La respiración de Copérnico 1</i> , página 43.	viii
Imagen 15: Referencia a Skellig (1998) de *Michael Almond (<i>En la misma clase</i> , p. 181).	ix
Imagen 16: Uso del pretérito perfecto simple en lugar del imperativo (<i>En la misma clase</i> , p. 17).	ix

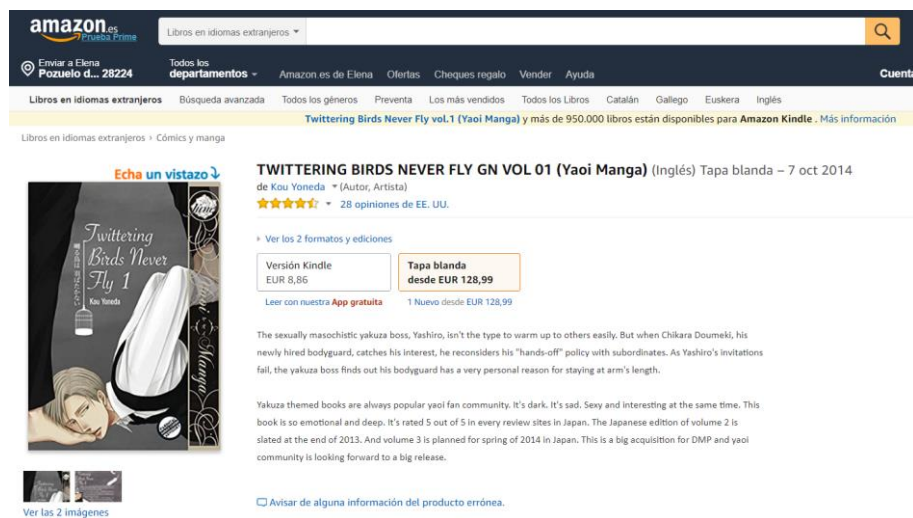


Imagen 1: Véase [Amazon.es](https://www.amazon.es) [4 de junio de 2018].



Imagen 2: Viñetas de *Suimenka* (2015), *Henai* (2013), *Color Recipe* (2015) y *Sumomo* (2015).



Imagen 3: Nota del traductor (*La respiración de Copérnico 1*, p. 17).



Imagen 4: Comparativa de títulos y mantenimiento de los iconos con forma de corazón presentes en el original (*Twittering birds never fly, Twittering Birds Never Fly y Pájaro que trina no vuela*, capítulo 11).

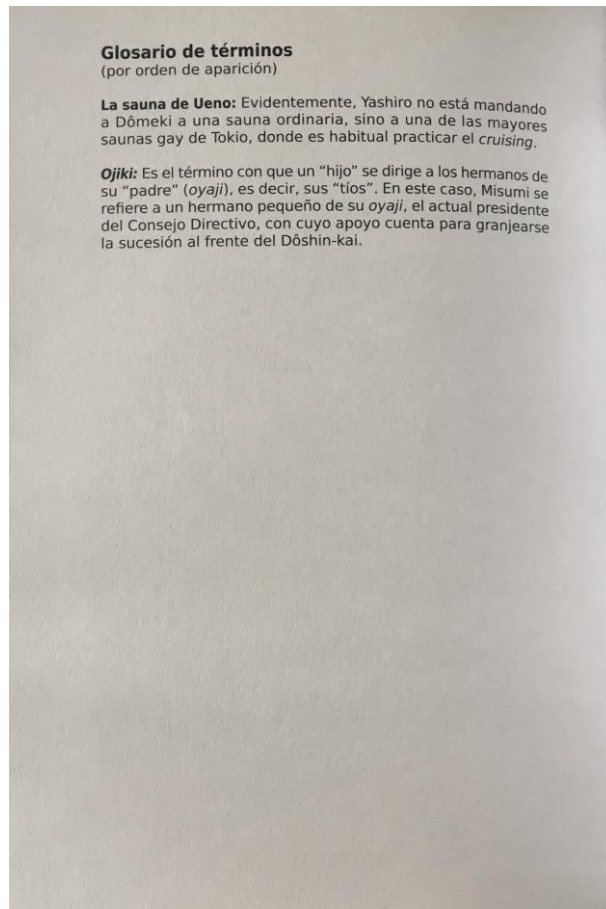


Imagen 5: Glosario de términos (*Pájaro que trina no vuela* 3).



Imagen 6: Conversación que intercala el trato de usted con el tuteo (*Pájaro que trina no vuela*, capítulo 11).



Imagen 7: Sugimoto trata de forma familiar a Doumeki, su subalterno, y con respeto a Yashiro, su superior (*Pájaro que trina no vuela*, capítulo 11).



Imagen 8: Presentación entre Rihito y Manabu, adaptando el orden de los nombres japoneses a pesar de que siguen indicando primero el apellido y después el nombre (*En la misma clase*, p. 80).

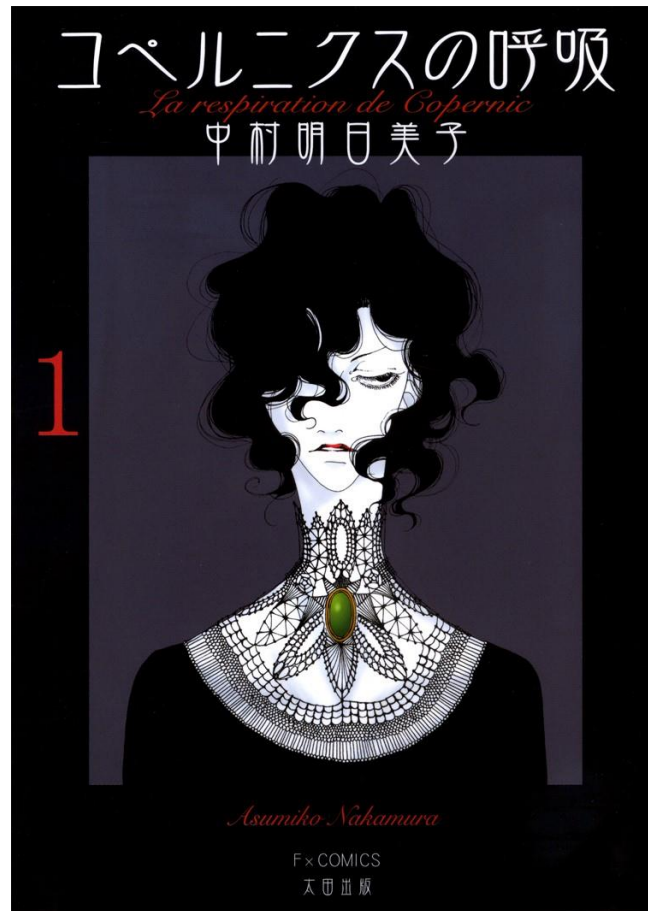


Imagen 9: Cubierta *Coponicus no kyoku* (2002).



Imagen 10: Cubierta *J no subete* (2004).



Imagen 11: *All about J*, página 52.



Imagen 12: Versión del grupo *scanlator* Echochi Scans
(Véase [BakaUpdates](#) [19 junio 2018]).



Imagen 13: *La respiración de Copérnico 1*, página 224.



Imagen 14: *La respiración de Copérnico 1*, página 43.

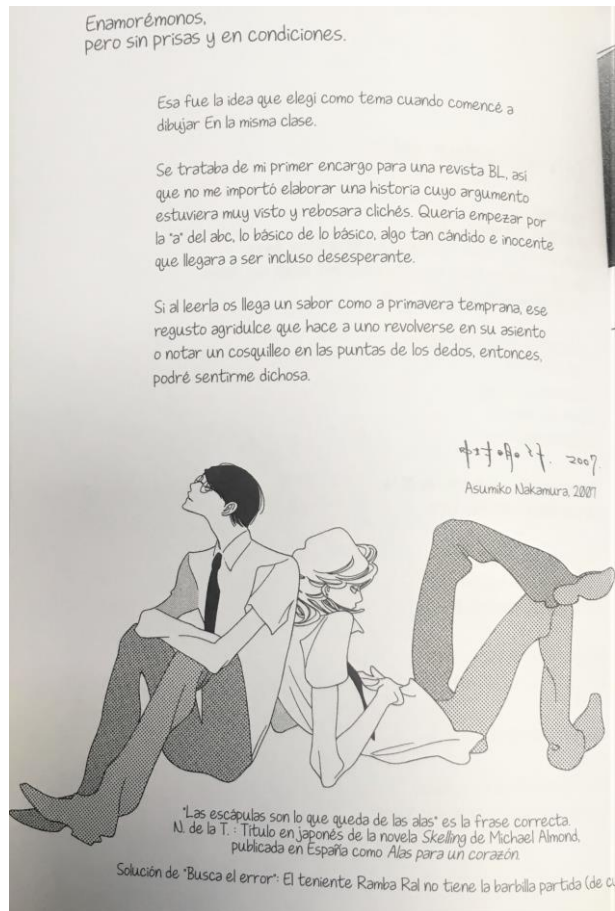


Imagen 15: Referencia a *Skellig* (1998) (*En la misma clase*, p. 181).



Imagen 16: Uso del pretérito perfecto simple en lugar del imperativo (*En la misma clase*, p. 17).

Glosario

<i>anime</i>	Animación de origen japonés. El término es una adaptación de la palabra « <i>animation</i> ».		
<i>bara</i>	<i>BL</i> realizado por autores homosexuales enfocado, en un principio, al público gay a su vez.	<i>katakana</i>	Alfabeto silábico japonés empleado para extranjerismos.
<i>comic-book</i>	Formato habitual dentro del mercado europeo de cómic, volúmenes autoconclusivos de entre 50-60 páginas.	<i>mainstream</i>	Término que designa los pensamientos, gustos o preferencias predominantes en un momento determinado en una sociedad.
<i>doujinshi</i>	Mangas amateurs, realizados por fans. La palabra se forma de la unión de <i>doujin</i> «colectivo que comparte un interés» y <i>shi</i> «revista o volumen».	manga	Término que se consigue con la unión de los caracteres «involuntario» y «dibujo o imagen», de tal manera que la palabra resultante se ha traducido en diversas publicaciones como «garabatos caprichosos», «imágenes grotescas» o «imágenes a pesar de sí mismas».
<i>ero-guro</i>	Comunión de lo erótico con lo grotesco.	<i>mangaka</i>	Autores de manga, combina los conceptos de escritor y dibujante.
<i>fanfiction</i>	Vocablo anglófono que resulta de la contracción entre «fan» y «ficción». Designa las creaciones realizadas por <i>fans</i> .	<i>oneshot</i>	Manga cuya extensión consiste de un solo capítulo.
<i>femslash</i>	<i>Fanfiction</i> que añade una relación romántica o incluso erótica entre personajes femeninos de un texto mediático.	<i>raw</i>	Versión digital no traducida de un manga.
<i>fujoshi</i>	Fans del <i>yaoi</i> . Se trata de un término peyorativo que significa «chica(s) podrida(s)», basado en la homonimia con la palabra «mujer» en japonés.	<i>romaji</i>	Término japonés con el que se designa al alfabeto latino.
<i>kanzenban</i>	Tomo que ronda las 300 páginas; incluye páginas a color; el gramaje del papel, la impresión y las sobrecubiertas son	<i>sanpakugan</i>	Hace referencia a «los tres blancos», una extraña característica de los ojos por la cual se observa la esclerótica por encima o debajo del iris.

scanlation Vocablo anglófono que resulta de la contracción entre «*scan*» y «*translation*». Hace referencia a la versión traducida de un manga cuyo original se ha escaneado y modificado para introducir el texto en la lengua meta, una traducción aficionada.

seme Nombre que designa en *yaoi* al personaje que desarrolla un papel activo en las relaciones eróticas o afectivas de la pareja.

shounen Género de anime y manga caracterizado por una gran cuota de acción y humor, típicamente protagonizado por individuos masculinos.

shounen ai Género que retrata la relación sentimental de dos varones como temática principal, carece de contenido sexual explícito.

shunga Género de producción visual de origen japonés cuyo tema principal es la representación del sexo.

slashfiction *Fanfiction* que añade una relación romántica o incluso erótica entre personajes masculinos de un texto mediático.

tankoubon Tomo de bolsillo (11,5 x 17,5 cm) de aproximadamente 200 páginas con encuadernación rústica y papel de

calidad, empleado para la reedición de las obras publicadas originalmente en revistas.

uke Nombre que designa en *yaoi* al personaje que desarrolla un papel pasivo en las relaciones eróticas o afectivas de la pareja.

ukiyo-e Estilo pictórico desarrollado durante el periodo Edo (1600-1867) que busca la representación de un clima, más que la perspectiva o la anatomía adecuada; de ahí el término «dibujos del mundo flotante».

yaoi Todo contenido mediático en el que se represente relaciones románticas entre dos individuos de sexo masculino. Existen diferentes alternativas al significado de sus siglas, aunque todas son peyorativas.

yuri Todo contenido mediático en el que se represente relaciones románticas entre dos individuos de sexo femenino. Al igual que el *BL*, se subdivide en *shoujo ai* o *yuri* según su grado de explicitud y según la comunidad se emplea *yuri* o *Girls' Love* para referirse a ambas subcategorías.